

DE ORIENTE A OCCIDENTE O LOS HUÉSPEDES DEL CAPITÁN AHAB.

(A PROPOSITO DE DRAWING RESTRAINT 9, LA ÚLTIMA PELÍCULA DE MATTHEW BARNEY)

Juan Albarrán

El pasado 17 de diciembre se proyectó en León (España) *Drawing Restraint 9*, la última película del artista californiano Matthew Barney (1967), con motivo de la inauguración de *Fusión. Aspectos de la cultura asiática en la colección del MUSAC*, siendo ésta la première en una institución museística europea. El proyecto fue encargado por el 21st Century Museum of Contemporary Art de Kanazawa como conmemoración del sesenta aniversario de la destrucción de Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial.

El trabajo de Matthew Barney siempre ha girado en torno a la auto-restricción física. Como un atleta eternamente obsesionado por la superación de una marca personal, su obra ha crecido persiguiendo la metáfora visual inserta en un hermético sistema simbólico, complejo pero repetitivo, tedioso y atractivo al tiempo.

Barney, becado en Yale como jugador de fútbol, irrumpe en la escena artística en 1991 con una exposición en la galería Barbara Gladstone de Nueva York. Su obra explora los límites físicos del cuerpo, su resistencia, su potencial. Sus primeras acciones (en las que el artista escala, salta, reptar) fueron documentadas en vídeos que posteriormente se proyectaron en el mismo espacio en que se llevaron a cabo junto con esculturas que completaban su significado. Desde estos primeros años noventa, algunos críticos¹ hablan de él como de un incipiente talento, de la promesa que revolucionará el arte de finales de siglo dando un vuelco al concepto de artista, que en la persona de Barney se convierte en un atleta-chamán influenciado por el arte de acción de los setenta (Acconci, Nauman, Schwarzkogler e, incluso, Beuys). Barney explica que su condición de atleta y su interés por el arte confluyen en un intento por esquematizar zonas de energía física, de donde nacería la serie *Drawing Restraint* en 1988².

Esta serie (de la que esta novena es la última entrega), recientemente revisada en el 21st Century Museum of Contemporary Art de Kanazawa, fue interrumpida en 1993 cuando Barney empezó a trabajar en su mastodóntico *Cremaster Cycle*. Conocido por todos y soportado por muy pocos, el ciclo consta de cinco películas rodadas entre 1994 y 2002 así como de esculturas e instalaciones. No se puede hablar de un argumento claro ni de una narración lineal, ni siquiera de un principio y un final. Ahí radica precisamente la riqueza del ciclo, en una tupida red de conexiones argumentales que pueden dar lugar a múltiples lecturas. Su temática perpetúa una línea obsesiva marcada con anterioridad: el cuerpo sexualmente indefinido, su energía, la contraposición entre caos y orden, el amor, el sufrimiento, el dolor y la muerte. En ocasiones tratados con ingenuidad, a veces ilegibles por su radical subjetivismo. En cualquier caso, aquello que sobresale entre la maraña argumental y la profusión temática de *Cremaster* es, sin duda, un puñado de imágenes, iconos irrepetibles, angustiosos y perturbadores: Goodyear bajo una mesa oval (*Cremaster 1*, 1995), Gary Gilmore sobre un toro de rodeo (*Cremaster 2*, 1999), la mujer-felino persiguiendo a Barney en el tercer nivel del Guggenheim (*Cremaster 3*, 2002), The Loughton Candidate embadurnado de vaselina en las entrañas de la Isla de Man (*Cremaster 4*, 1994), y la que probablemente sea la apoteosis del ciclo, el Gigante de *Cremaster 5* (1997), rodeado de palomas atadas con cintas a sus genitales. Imágenes definitivas, aldabonazos visuales.

Drawing Restraint 9 aporta alguna pequeña novedad al universo de Barney y evidencia un desarrollo coherente del conjunto de su obra. El argumento de la película es también confuso y abierto, siempre al margen de la narratología fílmica a la que estamos habituados. Tras un desfile en una refinería de petróleo, el ballenero japonés Nisshin Maru se hace a la mar. Los marineros trabajan en una escultura de vaselina (*The Field*) con la forma de un óvalo segmentado por una línea horizontal, símbolo de la autorrestricción física sobre un organismo y pictograma omnipresente en toda la obra del autor. Dos invitados occidentales llegan al barco y participan de una ceremonia del té a la vez que una fuerte tormenta se desata en alta mar. La vaselina de *The Field* comienza a derretirse e inunda la estancia mientras los dos occidentales se funden en un acto amoroso. Después de la tormenta, el barco se dirige a la Antártida entre iceberg y seguido de dos ballenas.

Frente a la indefinición sexual de *Cremaster* (se ha hablado de androginia, de un tercer sexo, de castración³), aquí destaca la presencia definida de dos sexos, de dos individuos heterosexuales (los dos invitados occidentales interpretados por Barney y Björk) que se unirán en un descarnado y definitivo beso. Pero la apariencia externa de los cuerpos no es lo que realmente venía interesando a Barney, sino la capacidad de mutación de los organismos vivos y la posibilidad de que ciertas sustancias (tapioca, vaselina, plásticos) se conviertan en organismos simbólicos. Como el feto durante la sexta semana de gestación, cuando los futuros órganos reproductores ascienden para convertirse en ovarios o descienden para ser testículos en un impasse andrógino (de ello trata *Cremaster 4*⁴), en *Drawing Restraint 9* son los huéspedes occidentales quienes metamorfosean para convertirse en ballenas.

Las imágenes han ganado poeticidad, lirismo, como si un Barney enamorado quisiera hacer un regalo a su amada siguiendo, en parte, la estética de sus anteriores cintas. Un virtuosismo técnico que le ayuda a conseguir imágenes preciosistas, cuadros impactantes, no siempre originales, que se quedarán grabados en nuestra retina para siempre. Un metraje excesivo, sin duda, cuyo objetivo bien podría ser excitar al espectador, hacerle desear el desenlace, el momento apoteósico (esperar es el colmo de la excitación, diría Warhol). Sin embargo, la ceremonia del té, lenta, tensa y repetitiva resulta aburrida. Espera desmedida para la recompensa visual que supone la escena clave en la que los amados, armados con cuchillos, se despedazan mutuamente hasta desprenderse por completo de sus cuerpos en una estancia claustrofóbica que comienza a inundarse de vaselina líquida. Bebiendo del imaginario de Lynch, Cronenberg, Won Kar Wai y de los maestros del cine japonés de los cincuenta y sesenta, Barney articula un discurso en torno al amor en libertad al que sólo se podría llegar desprendiéndose de todo lo corporal-material con sacrificio y dolor. Trascender el cuerpo e ir más allá de la carne en busca de la plenitud.

Barney encaja a la perfección en la figura del nuevo héroe tecnoromántico (con todas las connotaciones, positivas y negativas, que acarrea el concepto de artista romántico a día de hoy), ávido de imágenes seductoras que desencadenen un nuevo sentimiento de lo sublime. No sólo a través de una belleza sobrecogedora, o de la metafórica de la navegación⁵, o de la inmensidad de los paisajes marinos en los que el poeta romántico se reencontraba con el infinito, con su ilimitada limitación. También mediante un

impulso de superación, un intento de conciliar el sentir y el pensar, un deseo de unirse con la totalidad de la naturaleza, de equipararse a ella y salvar la brecha que separa al occidental de su entorno. Algo, a su vez, muy presente en el pensamiento y la religión oriental, tremendamente respetuoso con el entorno natural. Como dice el Anfitrión en el diálogo de la habitación del té: “En Japón, nosotros nos reconocemos como parte de la naturaleza. Y aceptando la impermanencia de nuestra existencia, intentamos alcanzar un conocimiento más profundo del mundo”. Barney se afianza así en la posición de artista total, poseedor del control absoluto del proceso de creación. Desde el alumbramiento de una iconografía propia, pasando por la interpretación, la dirección de escena y la producción (no carente de medios) hasta la magnífica y exigente banda sonora firmada por Björk, en la que también ha colaborado.

Tal vez sea demasiado aventurado hablar de un mensaje ecologista contra la caza de ballenas (recordemos que las flotas de Japón e Islandia, país natal de Björk, son dos de las pocas que siguen cazando estos mamíferos tras romper la moratoria con supuestos fines científicos). De hecho, el contenido parece bastante más ambiguo, primando un acercamiento respetuoso a la cultura oriental desde una perspectiva occidental⁶. Quizá así comprendamos mejor el ritmo lento de las imágenes, la estética preciosista y la ceremoniosidad que impregna todo. En definitiva, una singladura como viaje iniciático, como exploración del cuerpo, del yo y de su lugar en el mundo, una aproximación al *otro* oriental sin juicios de valor hacia lo desconocido, sin exotismos estridentes propios de un multiculturalismo mal entendido.

¹ Bonami, Francesco: *Matthew Barney. Fatica ed Estasi*. Flash Art, nº 162, 1992. Adams, Brooks: *Matthew Barney. Nouvel androgyne*. Art Press, nº 183, 1993.

² Sans, Jérôme: *Matthew Barney. Modern Heroes*. Art Press, nº 204, 1995.

³ Russel, Bruce Hugh L: *Testicular Anxieties*. Parachute 92, 1998.

⁴ Saltz, Jerry: *The Next Sex*. Art in America. 84, nº 10, 1996.

⁵ Véase Blumenberg, Hans: *Naufragio con espectador*. Madrid, Visor, 1995. Argullol, Rafael: *La atracción del abismo*. Barcelona, Destino, 2003.

⁶ Tan respetuoso como las cartas de agradecimiento que algunos supervivientes de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki remitieron al general norteamericano que levantó la moratoria de caza de ballenas tras la guerra para que estos pudiesen subsistir con su carne. Una de estas cartas constituye la letra de *Gratitude*, primer corte de la banda sonora, e inspira parte de la trama argumental.